

# 柳宗悦の思想形成と民芸運動

佐 藤 洋 子

## キーワード

柳宗悦 西欧の文芸・科学 朝鮮・沖縄文化 『工芸』 民芸

## 0. はじめに

本稿は、日本民芸運動の創始者として知られる柳宗悦（1889—1961）の思想研究を目的とする。これまで紀要には「日欧文化の相互影響の問題」を統一テーマとして、近代文化史上に特筆すべき足跡を残した文芸雑誌『明星』『方寸』『白樺』と、それらの啓発的モデルであったヨーロッパ文芸雑誌『ステューディオ』『パン』『ユージェント』等との比較研究から、日欧文化の相互影響の問題を考究した。前論文では、日本と欧米の精神的文化的な時代状況の差異のなかで生き、東西文化の本質に対峙した作家永井荷風、画家岸田劉生の文学と造型が差し出した意味を、論考の手がかりとした。

今回は『白樺』の創刊に、最年少の同人として加わった柳宗悦を取りあげ、卓抜な思想を構築展開した哲学者と、それを生み出した時代背景を考察の対象とする。あわせてその思想のなかの日本的なるもの、普遍的な日本の特質を、今後の継続課題としつつ考究する。

柳宗悦が東京に生まれた1889（明治22）年の約40日前の2月11日に、大日本帝国憲法が公布された。父柳栖悦は海軍少将で、日本近代国家創設の要件、最先端技術の航海術、造船学、測量学等を海軍伝習所で修め、数学のすぐれた資質により、海軍でも要職にあった。母勝子は幕府海軍奉行勝海舟の縁で柳の妻となった。その弟にあたる嘉納治五郎は、講道館を創立して柔道教育を普及させた人物である。

父栖悦は家庭にあつては植物にも深い関心を寄せ、庭に多くの草花を植えて

百樹園と名づけていたという。宗悦がまだ2歳のとき父はインフルエンザで亡くなったが、海軍に縁の深い一家でありながら、柳が明治から昭和に至る激動期に、軍国精神から程遠い思想を貫き通せたのは、家族の柱であった父が、19世紀的教養人であったからともいえよう。以下、『柳宗悦全集 全22巻、筑摩書房、昭和56年～平成4年』を基本的資料として小論をすすめる。

### 1-1. 『白樺』における柳とフォーゲラー

1910（明治43）年4月、最年少の21歳で文芸雑誌『白樺』の創刊に加わった柳宗悦は、その後多彩な活躍を展開した同人のなかで、もっとも思想的変貌の大きかった人物といえよう。西欧文芸思潮の紹介で、同時代の日本文化の方向に多大の影響を与えた『白樺』前期には、ドイツ、フォーゲラーの造型芸術、ロシアの生物学者メチニコフをはじめとする「新しき科学」、イギリス、ブレイクの作品と思想等が、哲学を志す青年学究柳の人間と知への関心によって、放射状に広がっていった。

『白樺』第2巻第12号〔1911（明治44）年12月号〕は、「フォーゲラー号」だった。日本における北ドイツの芸術家集団の最初の紹介は、この号の「ヴォルプスヴェーデの画家」によってなされた。柳より2歳年長の同人、ドイツ美術を専攻した児島喜久男は、柳の論文のためにハインリヒ・フォーゲラー（1872—1942）が妻マルタに捧げた詩「Dir（おまえに）」も翻訳した。美術史家となる児島の目は、自然のなかの芸術家共同体に、自分達と同じく22歳で参画したグループ最年少のフォーゲラーに注がれた。そのみずみずしい感性と甘美なユーゲントシュティールの造型は、清新な文化の雰囲気を求める『白樺』同人の熱い指標ともなった。

ここで確認しておかなければならないのは、日欧の文化と時代の空間的時間的隔たりの問題である。「ヴォルプスヴェーデ芸術家協会」が画家マッケンゼンを実質的代表者として結成されたのは1894年末のことであり、『白樺』が発足した1910年には、この芸術家村は最盛期の華々しい活動の余韻のなかにあった。

北ドイツの泥炭地と農民の生活を描いたヴォルプスヴェーデ派の作品は、1895年のミュンヘン国際展覧会で爆発的な成功を収め、この寒村は一躍芸術家

コロニーの代名詞となった。風土性を中心課題とした画家グループのなかで異色の存在であったフォーゲラーは、折からヨーロッパを席卷していたアール・ヌーヴォー／ユーゲントシュティールの旗手として、絵画、銅版画から書籍の装丁に加え、さらに建築・室内装飾も手がける生活文化トータル・コーディネーターとして、八面六臂の活躍をしていた。フォーゲラーの館バルケンホフに招かれた詩人リルケは『ヴォルプスヴェーデ』を書き（1903年出版）、5人の画家の風景論を展開したが、この著作の日本での本格的紹介は、40年後の第2次大戦中となった<sup>(1)</sup>。

『白樺』同人のフォーゲラーへの熱いまなざしは、柳宗悦の論文「フォーゲラーの芸術」を生み、同人の所蔵する銅版画展を経て、雑誌のために白樺の紋章を描いてほしいと依頼するところまで発展した。「愛の画家」フォーゲラーを当代芸術家の巨匠と仰ぎ、会の標である白樺マークの代価は、「わが国浮世絵の巨匠の手になる彩色木版画」とする往復書簡が交わされた。1912年初頭のフォーゲラーから柳に宛てた返信は、この間の事情を伝えている。

「お手紙ありがたく拝受しました。まるでドイツの詩人が書いたようなお手紙で、あなたの文章に感服しました。あなた方の会の雑誌のために、白樺の紋章の絵を描かせていただきます。すぐにこの小さな仕事にとりかかります。色彩木版画には、大いに興味を持っております。私は北斎、歌麿、広重をわずかばかり所有しているにすぎません。親愛なるご挨拶をこめて。」<sup>(2)</sup>

1912年秋にこの白樺の原画が到着し、同年10月号より2年半にわたって、『白樺』の表紙、扉、裏表紙を飾ることとなった。現役のドイツの造型芸術家と日本の文芸復興に情熱を燃やした青年たちの交渉から、自身が青春のただなかにあった柳は、共感をもって造型作家の本質に迫るすぐれた論文を書いたが、フォーゲラー像の受容は、あらためて日独の文化状況と時代の問題を浮き彫りにする。草創期『白樺』の同人は、自然のなかの愛の生活を求めたヴォルプスヴェーデ派の誕生時に、自分達の理想を重ねあわせたのである。遅れてきたユートピアを夢見た『白樺』同人は、フォーゲラーの芸術活動と生活に、「春」の印象を追い求めた。彼等は、20世紀に入ったドイツ美術が、ユーゲントシュティールから表現主義へ移行しつつあった現実や、近づく第1次大戦の予兆を示す「秋」の風景には思い及ばなかった。日独間には、15年余りの落差

が存在していたのである。

## 1-2. 「生成」する表現者フォーゲラー

2000年末から日本で、大掛りなく〈ハインリッヒ・フォーゲラー展〉が開催された。本国ドイツでもこれだけ全体像を伝える展覧会は見られない規模のもので、「忘れられた愛と春の画家」と銘打たれた造型芸術家の「知られざる変容」を力強く印象づける作品が紹介された。『白樺』誌上で、柳が、「彼の芸術を嗜む可き道の半は、愛を知る人にのみ打ち開かれてある。げに彼は愛の画家である。吾等はしばし心ある人と共に彼が『愛』の画の前に立たなければならない。そは春の日光り春の花咲く頃おいである。」[『白樺』第2巻第12号]とみたフォーゲラーは、その造型芸術を支える精神のもうひとつに、制作の軸足を移すこととなる。それは、第1次大戦の悲惨な体験を通過し、自己破壊をおそれずに表現の領域を拡大した創作活動であった。この変容を、彼自ら「Werden ヴェールデン」(生成)と呼んでいる。

芸術家村ヴォルプスヴェーデの「愛と春の画家」フォーゲラーの代表作は、〈夏の夕べ〉(1905年)(fig. 1)と、〈メルジーネ(水の精)〉(1912年)が挙げられよう。前者は175x310cmの記念碑的大作で、20世紀はじめ、バルケンホフ

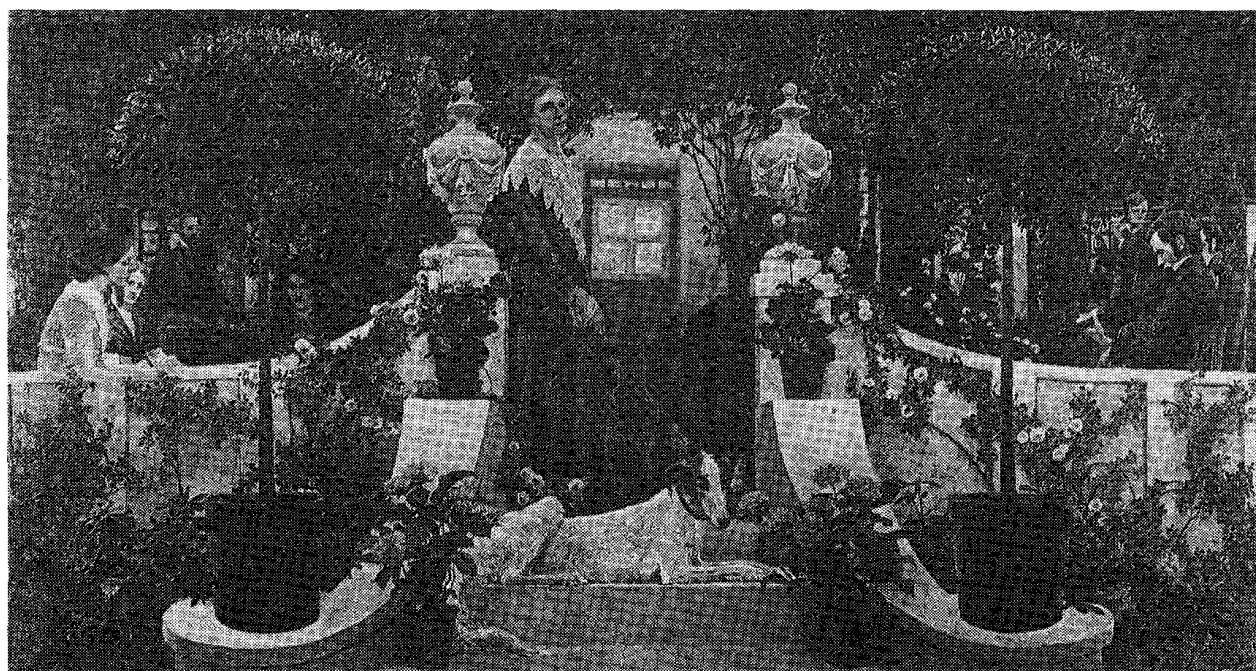


fig. 1 フォーゲラー〈夏の夕べ〉(1905年)

の文化サロンの雰囲気をつくりだす。画面中央にはミューズのように、白いレース襟服の妻マルタが白い門柱に身を寄せて立ち、足元の階段にはボルゾイ犬が忠実に控えている。つるバラ、シャクナゲ、紫陽花の咲き乱れるなか、扉状塀の左側は女性達、左端から女性画家パウラ・モダーゾーン＝ベッカーの横顔、さらに女性彫刻家クララ・リルケ＝ヴェストホフの意志的な顔が見え、奥にはパウラの夫オットーの姿がある。右側はフォーゲラー兄弟が、バイオリン、チェロ、フルートで楽興のときを奏でている。まさに一幅の絵そのもののフォーゲラー的世界である。後者は、トリプトコン（3枚の祭壇画）形式の典型的なユーゲントシュティールの大作で、伝説のメルヘンをロマン主義的夢想で、華麗な装飾ユートピアとして描いている。

その後フォーゲラーは生成の道を突き進む。第1次大戦時、42歳の志願兵として戦争の現実をつぶさに見たフォーゲラーは、理想主義 коммуニストたらんとして、バルケンホフを戦争で親を失った「子供の家」に譲渡、労働と共同生活の場として、以前とは180度方向転換したユートピアを追求する。妻や3人の娘と別れ、歴史の波に翻弄されたフォーゲラーは、コミュニズムの活動家と交際し、モスクワでレーニンの親友の娘ソニア・マルフレスカと1926年に再婚する。「愛」から「生成」への画家の転換は、第1次大戦後に始まっていた。それは『白樺』刊行の後期にあたる。

フォーゲラーにとって、「愛」と「生成」の二面性のなかには、連続する原理が存在した。1921年、彼は「宇宙の生成と人間の充足」という小論を書いている。そこでは、自然の原理は人間、動植物、鉱物の万物に内在的に相等しい作用をするもので、そこから生まれ形成する力が「愛」であり、その「愛」の作用としての「生成」の原理が、新しい平和な社会を築く力となって現れるとしている<sup>(3)</sup>。

こうした「生成」のイメージの造型化は、表現主義的なタッチで試みられた。うるおいと柔らかさのあった若いフォーゲラーの画面は失せ、乾いた空気と鋭角的な線が交錯し、硬直した空気が支配的になった。『白樺』同人にはまったく未知の世界が現出した。

「生成」原理がゆきつくところ、「Komplexbild コンプレックスビルト（複合絵画）」が生まれた。社会主義建設の多面性を追求した一連の絵画（fig. 2）

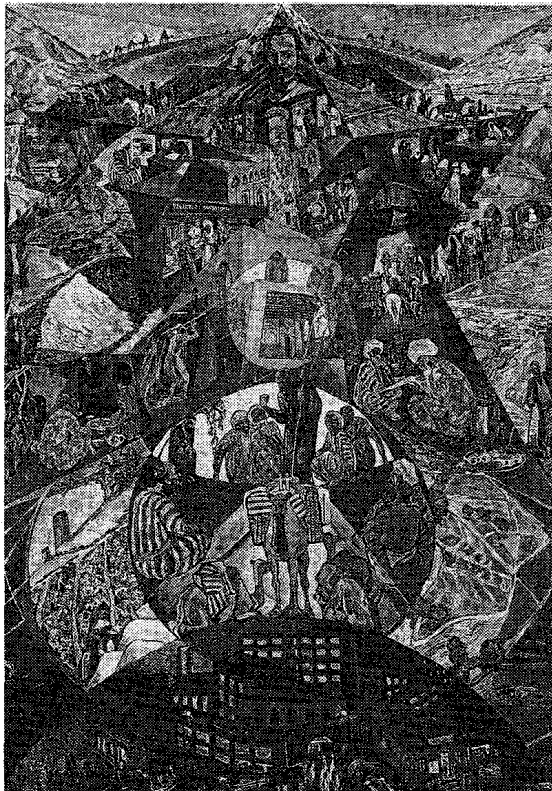


fig. 2 フォーゲラー〈中央アジアのソビエト連邦建設〉(1927年)

は、表現領域及び造型芸術の価値観から見れば、未開拓の問題を多くわれわれに投げ掛けている。造型表現者フォーゲラーの全体像解明につながる研究が今後望まれる<sup>(4)</sup>。

## 2-1 柳宗悦の関心——科学と人間

日本におけるフォーゲラーの受容が前期のユーゲントシュティール時代に限定されていたことは、日欧間の空間的・時間的隔たりに加え、文化の成熟度と社会的要因も介在していたと思われる。しかし柳が若きフォーゲラーの本質をよく理解し、すぐれた評論を書き得たのは、両者が相似た資質をもっていたからに他ならない。20歳を越した

ばかりの青年学究柳が、愛と春の画家に深く感銘し、そこに「生成する」定めとしての変容の影響を受けたことは、自然のなりゆきであった。彼柳宗悦もまた、生成の人であった。

『白樺』発刊の時代は、欧米の心理学会の潮流を受け、心霊現象が関心を集めていた。柳は学習院高等科ですでに、乃木校長を前に講演し、心霊現象を「新しき科学」とみていた。彼は『白樺』に長論文を発表した。

「自分の思惟する処に従へば、近き将来に於て吾人が人生観上に影響す可き科学が三つある、そは生物学に於ける人性の研究と、物理学に於ける電気物質論と、変体心理学に於ける心理現象の攻究とである、『人間とは何ぞや』の問ひに答へんとするものは第一の科学である、将来の道德が此研究によりて開拓せらるゝ事多きは自分の信ずる処である、『物質とは何ぞや』の質問に向つて解答を与へんとするものは第二の科学である…『心霊とは何ぞや』の問題に対して第三の解決を下さんとするものは第三の科学である、」

〔『白樺』第1巻第6号、1910（明治43）年9月〕

柳はこの「第三の科学」を「最後の科学」といい、それを人類の新しい科学と見た。

「宗教と道德との權威が地に墮ちたる今日、思想に飢えたる吾等にとりて大なる力を有するものは科学である、若し吾等理智の文明に育ちたる民に再び人生の神秘を明らかに語り得るものがあるならば、そは古き信仰に非ずして新しき科学である。」[同前]

柳が心霊現象研究に取り組んでいた当時は、「千里眼」についての関心が学会と世間を席卷していた。柳の論文はこうした時代背景との格闘を物語っている。欧米の学説や解釈及び実験を概観する苦勞のなかで、柳は心霊現象研究という新しい科学を通して、自らの結論を模索していた。「自然は内在せる神の出現の啓示である」とする19世紀ドイツ観念論学者ロツツェのことばが、彼を納得させるものとなった。その立場は、宗教、哲学、科学の三者が融合してひとつになる、というものだった。

1911（明治44）年、柳は東京帝国大学文科哲学科に入学、最初の著書『科学と人生』を出した。第一部は『白樺』において発表した「新しき科学」（上・下）、第二部は「メチニコフの科学的人生観」となっている。

エリ・メチニコフ（1845—1916）はロシア生まれの自然科学者で、ドイツで勉学後、オデッサ大学教授となった。パリのパスツール研究所に移ってからは、副所長として、動物学、生物学、細菌学の業績を積み、とくに免疫と老衰の現代的課題に研究成果をあげた。生物学者として動物と人間をみるとき、メチニコフはそれぞれの個体に不調和な器官を見出す。人間の大腸は、不調和な器官である。さらに肉体的老化を精神が認めない不調和は、人間にとってもっとも深刻な不調和であると説く。

柳はこの著の序言で、「死」の意味を問うことが研究の出発点であったことを述べ、「死とは何ぞや」を問いつつ、メチニコフの「死に関する科学研究」を通じて、「自然死」に仏教的心境を見出している。

「人性に存する多くの不調和を除いてかく完全な天寿を完ふする時、そこには自己保存の本能に換ゆるに自然死の本能が現はれ吾々は安らかなる永眠に入るのである、死の本能の前には一切の恐怖も不安もない、宛ら眠るが如き自然の死こそ人生最後の帰趣である、此本能の前には凡ての人生の憂苦矛

盾は脆かねばならない、吾等の人性に此祝福ある終局が与へられてゐる事を知るのは、やがて哀れなる厭世の思想を去つて悦ばしい楽天の生涯に入り得る所以である、吾々が樂園と云ひ涅槃と云ひ、凡て此与へられたる人性の根底に見出し得るのである、」『柳宗悦全集第1巻』1911（明44）年]

柳はメチニコフに傾倒し、「先づ健康は吾等をして順生を送らしむ可き基礎である」を人生の指針とした。健康こそが生活の、社会の、思想の価値基準となる。この姿勢が、後年、柳の民芸における健康の美への発見につながっていく。

## 2-2. ブレーク研究を通して東洋の覚醒へ

青年学究柳の思想に決定的な影響を与えたのは、メチニコフよりむしろウィリアム・ブレイク（1757—1827）であろう。イギリスの前期ロマン派の詩人・画家ブレイクについては、『白樺』同人長与善郎らが関心を寄せていたが、18

世紀以降の科学尊重の風潮に対し、人間の活力と想像力を重視する神秘詩人の世界へ柳をいざなつたのは、バーナード・リーチだった。陶芸を志し、『白樺』の活動に国際的広がりとなし、風穴をあける役割を淡々と果たしていたリーチの文芸的啓発のひとつが、ブレイク紹介だった。西欧文化への取り組みと受容について、柳はフォーゲラーに耽溺し、メチニコフに傾倒したが、ブレイクにはその想像の精神と思想に覚醒した。

1914（大正3）年、柳は750ページを越す大作『ウィリアム・ブレイク——彼の生涯と制作及びその思想』を出版した。（fig. 3）バーナード・リーチに捧げられたこの本の

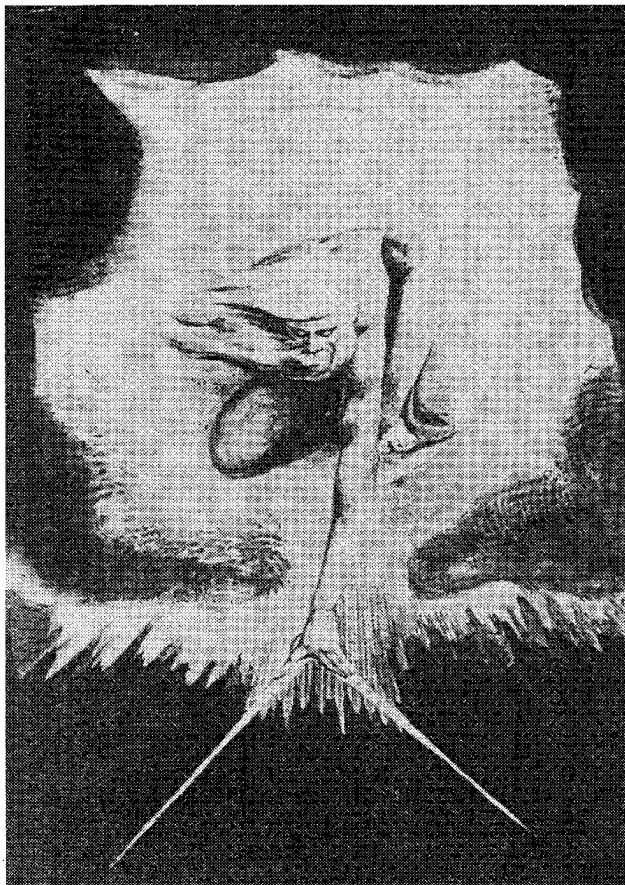


fig. 3 柳著中随所に挿入されたブレイク  
〈天帝〉（1927年）



「序」に続く「備考」には、ブレイクとの出会いと「自分から離れなくなった」経緯と思索の軌跡が語られている。

「象徴的であり神秘であり然もその辞句に彼独特の意味をもつブレイクの思想は、容易に明瞭に了解し得るものでは決してなかつた。然し彼の偉大と彼に対する自分の愛とは遂に理解を産んだ。ブレイクは自分の前にその立像を現はしてゐる。彼の莊嚴は自分の驚愕の凡てになつた。彼の詩彼の絵に激されて送つた月日を忘れる事は決して出来ない。」[以下、『柳全集第4巻、1914（大正3）年』]

柳宗悦のブレイク研究は、その後20年近く続けられた。この間、2歳年下の妹千枝子が朝鮮総督府に勤める夫のもとで、1921（大正10）年、6人目の子の産褥熱で死ぬのを看取った臨終記「妹の死」は、同年の『白樺』にも掲載され、人間を一層深く掘り下げた記録ともなった。

大正期以降、翻訳や教育面でブレイクへの関心が高まるなか、京都の友人寿岳文章と、研究誌『ブレイクとホイトマン』を、1931（昭和6）年から2年間刊行する。アメリカ詩の源流「草の根」で知られるホイトマン（1819—92）像の探求も目的であったが、欧米文化を崇拜しその精神を称揚するための雑誌ではなく、東洋の心によって西洋を理解する趣旨が、その創刊第1巻第1号の「趣意」に発表されている。

「私達は彼等への留意を尚も深め且つ広めるべき任務を想ふ。彼等が私達を引きつける魅力は、主として二つの事にかゝる。その一つは彼等の普遍性であり、他の一つは彼等の永遠性である。それゆゑに彼等は、方処を超え時間を絶して私達東洋人の間にも暖く活きる。彼等の精神とその表現とに著しい類似があるのに不思議はない。それゆゑ私達は、私達自身の間に生きてゐるこれら二人の異なる作家を、東洋人としての立場を忘れずに、この一つの雑誌の中で語ることに却つて深い必然さを感じる。」

当時日本では、アジア侵攻へ軍靴の音が高くなっていた。柳は同年の「第11号」で、インドのガンヂイを引き、「精神的な人格はやはり最高の力である」と、自らの政治的立場を明らかにした。この精神性が彼の強靱な思想形成の伏線になっていったと思われる。

### 3-1. 朝鮮文化へのまなざし

柳宗悦の思想形成過程は、日本の近現代を築いた知識人のなかでも異彩を放っている。大多数が西欧思想文化の洗礼を受け、その思潮を自己形成の糧としながら、西洋東洋の両洋の目を曖昧にしたまま「日本へ回帰」する傾向があるなかで、柳は知情意のバランスのとれた東洋の思想家としての新しい地平を切り拓いた。柳は青年期の西欧文芸科学の咀嚼によって得た「知」を練磨し、自己に備わった東洋の「情」の直感を重んじて、両洋を問わず万人のなかにある生そのものの「意」を掘りおこす道程で、「民芸」という概念を生み出していった。思想家柳は、古今東西の文芸科学に自己を醸成されつつ、本質においては内なる詩的資質の声に従って、文化そのものへの見方を完結させたともいえよう。

柳のなかには、青年期の熱い西洋文化への関心と並行して、朝鮮文化へのまなざしが育っていた。最初の朝鮮旅行は1914（大正3）年で、声楽を学んでいた中島兼子と結婚した翌年であるが、1919年、統治権をめぐる独立運動の、いわゆる3・1弾圧事件を機縁に、「朝鮮人を想ふ」（1919年5月、読売新聞）が書かれた。柳の「心を披瀝したい希ひ」の中心は、「予てからその国の芸術に<sup>かね</sup>厚い欽慕の情を持ってゐる」からだった。

この心情は、翌1920年の「朝鮮民族美術館設立趣意書」の発表、翌々年の「朝鮮民族美術館設立計画書」につながった。この計画推進にあたって、いちばん力を発揮したのは、妻兼子の活躍であった。彼女はアルト歌手として資金づくりの音楽会を日本各地及び朝鮮で開き、柳の講演会を上まわる成果をあげたのだった。柳夫妻の訪朝については、当時政治的思惑から誤解する新聞報道があり、柳を激怒させた。家庭内で妻子に雷を落とすこと度々であったという柳の一面が想像されるが、次の一文は、「ふたつの国」「ふたつの文化」を認め、武力をもって日本の思想と言語を押しつけることを否定した思想家柳の、断固とした基本姿勢が宣言されている。

「新聞紙上に伝へる所によれば、私達の渡朝は芸術を通じて朝鮮を教化するためだと書かれてゐる。然し之は全くの誤伝に過ぎない。それは皮浅な眼で私達の企てを解釈した報道に過ぎない。私には教化とか同化とかいふ考へが如何に愚かな態度に見えるであらう。私はかかる言葉を日朝の字引から削

り去りたい。』[『柳全集第6巻』1920（大正9）年]<sup>(5)</sup>

1920年5月京城滞在中、柳の行動は警察の監視を受けていた。その間、南大門の城壁に守られた京城の街を南山から眺め、その自然景観と調和した慶福宮光化門が、2年後に破壊される運命にあることを知った。「失われんとする一朝鮮建築の為に」として、柳は「光化門よ、…お前は苦しくさぞ淋しいであらう。」と長文の筆をとった。これは朝鮮語訳、英語訳されて世論が呼び覚まされ、門は移築されることとなった。[同上]

柳の心をとらえたのは、李朝の陶磁器であった。『白樺』後期は東洋美術に比重が移されるが、終刊1年前の1922年9月号は、「李朝陶磁器の紹介」号であった。朝鮮在住の浅川伯教が「李朝陶器の価値及び変遷に就て」、富本憲吉が「李朝の水滴」を、そして柳が「李朝陶磁器の特質」を論じた。東洋陶芸に明るい制作者バーナード・リーチとも意見をたたかわし、中国、日本、朝鮮それぞれの芸術特性がとらえられた。中国は形、日本は色、朝鮮は線を重んじるが、とくに朝鮮の陶磁器における単純さ、人の心を落ち着かせる静かな素朴さは特質に値すると見た。(fig. 4) 無銘の工人のつくった多くのすぐれた作品に接したことが、後の柳の思想と行動、すなわち「民芸」という概念の美的規範と民芸運動の指針となったと思われる。

柳夫妻の募金活動で集められた作品を基に、1924（大正13）年、京城の景福宮内に「朝鮮民族美術館」が開かれた。その作品収集には、現地在住の浅川伯教・巧兄弟の尽力があった。柳は朝鮮の焼き物の歴史について兄弟から教えられること多く、李朝芸術紹介の功績は彼等にあるとし、「朝鮮古芸術の研究は支那と日本を結ぶ連鎖を明らかにする意味に於て、重要視されねばならない。」、という歴史観を得たのだっ

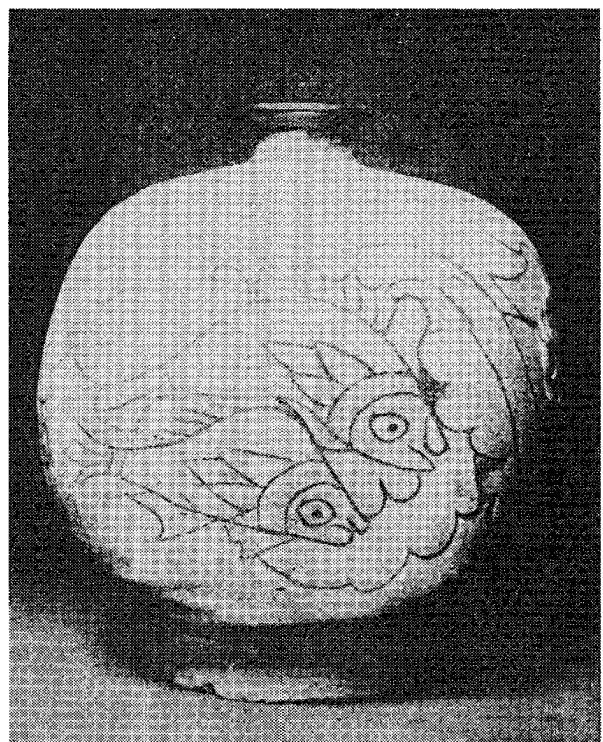


fig. 4 〈李朝扁壺、彫三島、魚〉

た<sup>(6)</sup>。

### 3-2. 雑誌『工芸』の意義

柳宗悦は1931（昭和6）年、雑誌『工芸』を創刊した。（fig. 5）菊判約60ページの月刊誌（当初は会員限定版）として発行された小冊子は、第2次世界大戦前後を貫く不変の棒の如き姿勢で、1951（昭和26）年まで20年間、総計120冊刊行された。明治期『明星』[1900（明治33）年から08年まで]の100冊、大正期中心の『白樺』[1910（明治43）年から1923（大正12）]の160冊に次ぐ、近代日本が達成した文化的金字塔のひとつとっていいだろう。とりわけ日本の敗戦という価値観の一大転換期を乗り越えた意義は大きく、この雑誌



fig. 5 『工芸』表紙（創刊号、第63号、第107号、最終第120号）

のもつ生命力の強さに着目しなければならない。

青年期に欧米の文芸科学、フォーグラーの造型芸術、メチニコフの自然科学、ブレークの思想に心酔し、それらを自己形成の糧としてきた柳は、朝鮮文化への親近感をもちつつ両洋の目を養っていた。1923年の関東大震災後は京都へ移住し、各寺の市などで日本の骨董造型の伝統美に開眼した。1929（昭和4）年40歳のとき、ヨーロッパ周遊の後、アメリカのハーバード大学で仏教美術を1年間講義した。欧米の近代文明と身をもって対峙する機会を得た翌々年に、民衆の生活上の視点に立つ『工芸』が誕生した。

創刊号で柳は「民芸とは何か」を提起し、民衆の用いる日常の雑器、すなわち「普段づかい」の用具に焦点をあてた雑誌を目的とした。柳は京都のさまざまな市で、物売りのおばあさん達の話から、「下手もの」ということばを知った。誰もが使う日常の素朴な器具で、高価で部屋の彩りとしての「上手もの」とは異なる、台所に置かれ居間に散らばっている「手廻りのもの」「勝手道具」などである。柳はそこに民衆の健康な美を見出した。

「塵に埋もる場所から、こゝに一つ新しい美の世界が開展せられた。それは誰も知る世界であり乍ら誰も見ない世界である。私は『下手もの』の美に就て語らねばならない。又その美から何を学び得るかを語らうとするのである。」『柳全集第8巻』

雑誌『工芸』が橋渡しとなり、柳は日本各地のすぐれた職人・工芸作家・収集家との出会いを積み重ねた。それはやがて1936（昭和11）年の日本民芸館開館につながった。

敗戦の混乱は、物心両面で『工芸』の刊行に打撃を与えたが、民芸館は戦禍を受けた沖縄を蘇らすかのように、米軍接收解除後の1947（昭和22）年、所蔵品で工芸特別展を開催した。紅型（びんがた）の名で知られる花のように美しい染め物、絣、縞、手縞、花織などの世界だった。（fig. 6）

柳は『工芸』最終号のひとつ前の第119号の編集後記に、美の領域における沖縄文化を、「王土」として次のように書いた。

「地方的な文化のことを考えると、日本のどの地方に旅したとて、沖縄ほど濃い又見事な地方文化をもっている個所はない。文学から、音楽、舞踊、染物、織物、焼物などに至るまで沖縄ほど豊富に、その力を示している国は

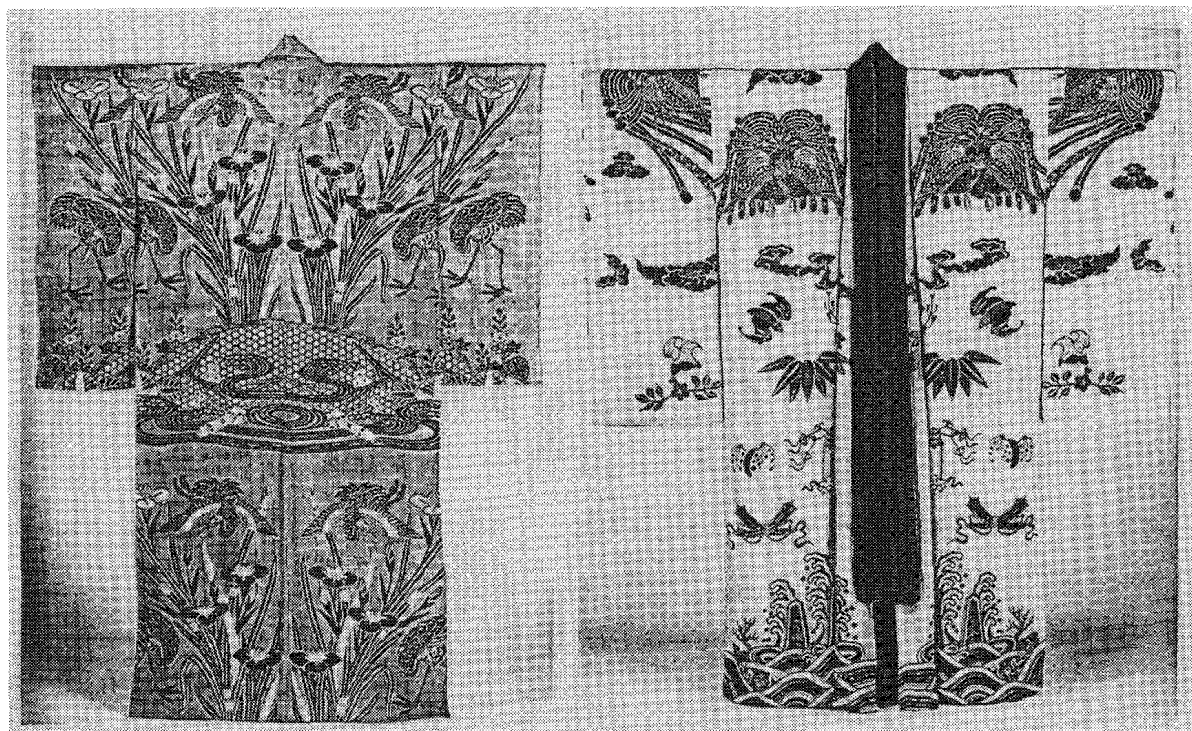
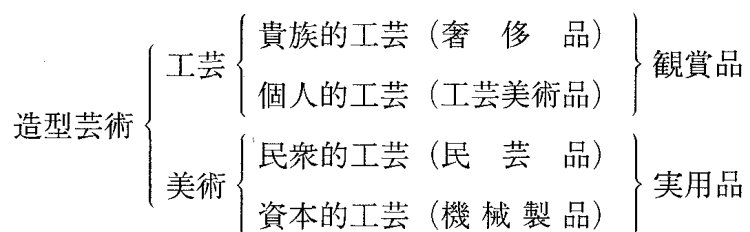


fig. 6 〈沖縄紅型着物〉

ない。』[『柳全集第15巻』1951（昭和26）年]

#### 4-1. 「工芸」と「民芸」

西洋の文芸科学のいわば父性的知性を咀嚼しつつ、自らの育った東洋文化の母性的感性の総合土壌を認識したとき、柳の脳裏に造型芸術についてのシェーマができあがった。その「美術」と「工芸」は、次のように分類される。[『柳全集第9巻』]



古今東西を問わず、歴史的経過のなかで生み出された人間のいとなみの結実としての美術と工芸に、新たな光が照射された。浮かびあがった領域に「民芸」という概念が与えられた。西洋でいうフォーク・アートやポピュラーアートとは、いささかその内容を異にする。「民芸」は個人的美術ではなく、非個

人性、つまり無銘性にこそ大いなる価値を認める工芸であるという、1920年代半ばの日本発の新造語である。

名もない民衆の残した手づくりの品には、誠実さと信仰と伝統が色濃く保たれ、用途への忠実さからくる健全な質がみなぎっている。柳は「民芸」に求められる重要な3要素を挙げ、「1）生活に一番深く交る実用品であること、2）健康と質素との徳を最も豊に有つ品物であること、3）地方的な伝統的な性質を保有する為、最も固有な国民性を現はす工芸たること」[『柳全集第9巻、「民芸の価値」』]、としている。

さらに柳は、民族性をもった民芸品が国境を越えていく世界性、相互的交換の形をとって新しい美を発見してゆく連動性、さらにモノ自体のもつ活力の伝播という社会性を指摘した。『平凡社 大百科事典 第14巻』の「民芸」の項には、新造語をつくりだした柳自身の解説が次のように記されている。

「興味深いことは、民芸品は国民性が一方に強いが世界的共通性も強く、一種の世界語的性質を持ち、これを通して各国が互いに理解し交友し合える特質をもっているのである。民芸品には東西があるがまさに、東西のないものがある。ここに大いにその社会的値うちがあろう。」

柳宗悦の造語になる「民芸」という概念は、手工芸としての民芸のもつ位置とのかかわりで考えるとき、世界の造型芸術観に画期的な解釈をもたらしたといえることができよう。すでに19世紀後半、イギリスの詩人・工芸家ウィリアム・モリスは、手仕事と共同作業による工芸品の質に変革が必要なことを主張し、アーツ・アンド・クラフツ運動を推進した。この影響を直接的間接的に受けたヨーロッパでは、アール・ヌーヴォー／ユエゲントシュティールに様式化され、ヨーロッパ大陸を東進する広範な潮流となった。

フォーゲラーの造型芸術活動もその範疇に入るが、旧芸術からの分離を宣言する分離派ゼセッションの種は、19～20世紀転換期のウィーンに飛来し、あでやかに開花した。雑誌『ヴェア・サクルム』は、高らかにこれを、「万人のための芸術」と称した。

これらヨーロッパの芸術変革運動が、創造する側の視点に立っていたのに対し、「民芸」ということばの社会的意義は、美の作り手と使い手双方の関係に着目し、その間に発生するすこやかともいえる有機的結合を解き明かしたので



ある。

#### 4-2. 民芸運動と「用と美」

「民芸」ということばは、たんに造型芸術の分類上の概念ではなく、雑誌『白樺』及び『工芸』において展開されたように、柳宗悦の同化主義を否定した朝鮮観、また沖縄方言を擁護した民族平等、人間平等の思想を反映したものであるところから、英語においても Mingei と表記される<sup>(7)</sup>。

日本の民芸運動は、「民芸」ということばに支えられ、柳の友人制作者、河井寛次郎、浜田庄司らの同志的結束によって発展した。その理論づけとしての雑誌『工芸』は、戦後は『民芸』『民芸手帖』に引き継がれ、運動の機関誌として牽引車的役割を果たしていった。東京駒場に設立された日本民芸館が拠点となり、日本各地のすぐれた民芸品発見だけでなく、朝鮮・沖縄文化の調査も行われ、運動で育まれた目は世界へ伸びていった。現在は「民芸」の精神を継いだ多くの個人作家を生んでいる。

民芸運動は、この種のムーヴメントの必然的なりゆきとして、裾野が広がるとともに当初の健全な精神は拡大解釈され、巷に民芸と名のつくものが氾濫するようになってきた。

推進者柳自身は、晩年には宗教をめぐる哲学的思索に入っていた。初期の平和的な世界文化への開かれた姿勢は、大正デモクラシー時代から昭和前半軍靴の音高い時代も変わることのない一貫性を保つなかで、哲学的信仰については、西洋と東洋、神と仏の対立構造が浮かびあがってきた。東洋の見方では、神・キリスト・人、という上からの関係ではなく、いかなる人間も仏性を持ち、西洋の罰や憎しみに対して、慈悲によって救われるのである。柳の哲学的思索は、1949（昭和24）年、「美の法門」に達した。そのなかで柳は、自己の思想的高みを次のことばでしめくくっている。「要するに民芸美論の基礎を仏の大悲に求めようと志すのである。」（「美の法門」後記）<sup>(8)</sup>

柳のいう民芸美論は、その宗教性よりも「用と美」にその今日的意義が見出されるように思う。それは柳の説く理論が、近代工業デザインの課題を先見的に示しているからである。造型の世界をみると、この「用」が、いかに重要な意味をもつかがわかる。建築から衣服、調度、身のまわりの諸道具まで、全て



用途を目的に大量生産されている。用いるということは必要とすることであり、ものを用いる人間の五感の機能にかかわる実用性と、働きに適した健康な美が、われわれの生活全般に求められている。

「『用』といふ言葉を『生活』といふ言葉に置き換へた方が更によいかも知れぬ。生活は物心の生活である。凡ての工芸は生活工芸でなければならぬ。従つて生活の幅や広さや深さを求めてくる。…生活と工芸は分つことが出来ぬ。一体となつてこそ完き生活がある。それ故健全な工芸なくして健全な生活はない。…文化はかかる完き生活にこそ基礎を置かねばならぬ。だから生活の具体的表現である工芸こそは、一国の文化度を示す、最も簡明な秤だと云へる。」[『柳全集第9巻』]

## 5. おわりに

柳宗悦は「用の美学」という新しい規準、彼のことばでいう「秤」を提起した。彼は、美の成立が、主体と客体の緊張関係のなかにあるか、あるいは自然美、芸術美、観照（享受）、創作という四極構造のうちに見定められるべきか、といった美学の抽象原理に抗して、工芸をたんなる応用領域としてではなく、美を「用」の側から見るべきだという哲学体系の再構築を求めたのである。柳は「用の美学」の源流を、茶道他日本の伝統に見出して、それを日本人の生活全般から汲みあげようとした。さまざまな生活用具の働きを支える用の美学が、古くからの日本文化に根を下ろし、脈々と受け継がれている「日本的なるもの」の原点を、『工芸』や民芸館の秤に載せて見せたのである。

用の美の規準でつくられた民芸品は、民族的特質を放散しつつ世界へ通じる普遍性をもつ。柳はその民芸品のなかに、「民」の美意識を確立したのである。

現在、日本の伝統工芸を産する地方都市で民芸館をもつところが多くあり、世界の民芸品もともに展示されている。(fig. 7) 一方、メイド・イン・ジャパンばかりでなく国境を越えた工業製品に囲まれる生活が日常となり、工芸の美の規準は大きな垣塙に投げ入れられている。美と醜が切り離されることなく併存する現今の世界を見ると、民芸運動の歩むことのなかった道に、われわれは直面している感がある。工芸の包括領域は、大衆消費者の出現で、繊維、家具、工業から環境にいたる「デザイン」文化現象になった。



fig. 7 〈西欧陶器〉

こうした状況にあるからこそ、柳宗悦の思想の原点と民芸運動について、また世界全体を受け入れ、生きる表現としての工芸の意義を再考する価値があると思われるのである。

#### 注

- (1) ライナー・マリア・リルケの『ヴォルプスヴェーデ』(1903年)は、1943年、谷友幸による全訳が『風景画論』のタイトルで三笠書房より出版された。
- (2) フォーゲラーより柳宗悦宛てのこの書簡は、バルケンホフ財団のヴォルプスヴェーデ文庫蔵。〈ハインリッヒ・フォーゲラー展〉に他の書簡とともに展示された。
- (3) Heinrich Vogeler: Werden. Erinnerungen. Mit Lebenszeugnissen aus dem Jahren 1923-1942 Fischerhude 1989. 参照。
- (4) 第1次大戦後のフォーゲラー絵画については、近現代工業化による工場労働史から、また社会主義国造形芸術のジャンルでとらえる研究が、旧東ドイツ、アルテスマuseum前館長 Dr. Hoffmeister によってなされている。
- (5) 柳宗悦「朝鮮の友に贈る書」、1920年4月10日付。同年6月号の『改造』に載る。英語抜華が The Japan Advertiser に、最初の部分の朝鮮語訳が「東亜日報」に連載された。
- (6) 「浅川のこと」(『工芸』第40号、昭和9年、浅川巧の三回忌追悼号)「朝鮮美術史研究家に望む」(『柳全集 第6巻』)

- (7) 〈Japan and Britain. An Aesthetic Dialogue 1850-1930〉 展覧会カタログ参照。
- (8) 『美の法門』は1948（昭和23）年夏成立。同11月京都相国寺における第2回日本民芸協会全国大会で講演された。民芸美論の基礎を仏典に求め、これまでの自身の美の思想を昇華させ、美の法門を建てようとする意図があった。

#### 主な資料・参考文献

- (1) 『白樺』1910（明治43）年～1923（大正12）年、全160冊。
- (2) 『柳宗悦全集 全22巻』筑摩書房、1981（昭和56年）～1992（平成4）年。
- (3) WORPSWEDE 1889-1989. Hundert Jahre Künstlerkolonie, Worpsweder Verlag, 1989.
- (4) Rainer Maria RILKE: WORPSWEDE. Bielefeld und Leipzig, 1905.
- (5) 図録〈ハインリッヒ・フォーゲラー展〉、東京、2000年。
- (6) Catalogue JAPAN AND BRITAIN. An Aesthetic Dialogue 1850-1950, London, 1991.
- (7) Robert SCHMUTZLER: ART NOUVEAU-JUGENTSTIL, Stuttgart, 1961.
- (8) Hans H. HOFSTÄTTER: JUGENDSTIL. Graphik und Druckkunst, Baden-Baden, 1983.
- (9) 加藤周一『芸術論集』、岩波書店、1965年。
- (10) 鶴見俊輔『柳宗悦』（平凡社選書48）、1987年。